

Pierre Haffner

COMMENT DAKAR FONDA
LE CINEMA D'AFRIQUE NOIRE.
DEVELOPPEMENT URBAIN,
DEVELOPPEMENT CINEMATOGRAPHIQUE
ET DEMOCRATIE

A la mémoire de
Paulin Soumanou Vieyra
(1925 - 1987)

Une constatation initiale

Voici une constatation initiale simple mais suggestive: il n'y a ni grande ville ni surtout tradition urbanistique au Rwanda, et il n'y a pas de cinéma rwandais, par contre il y a une grande et une relativement ancienne tradition urbanistique au Sénégal, avec la prestigieuse capitale Dakar, et il y a un cinéma sénégalais. D'où, par conséquent, l'idée d'un lien profond et organique entre le développement urbain et le développement du cinéma, idée aussitôt confirmée ailleurs, en Côte d'Ivoire, au Mali, au Nigeria, au Cameroun, en Afrique du Sud, etc.

Nous n'avons pas ici à rendre compte de cette idée dans l'absolu, mais seulement à *expliquer le cinéma sénégalais en son rapport essentiel avec Dakar*. Ajoutons également que, concernant le cinéma d'Afrique Noire, ce constat de liaison entre ville et cinéma est au même temps un constat historique: c'est au Sénégal que le cinéma africain s'est affirmé en premier avec une forte réalité nationale, étant entendu que nous pensons ici au *cinéma d'auteur*, d'abord cinéma de fiction, plus rarement cinéma documentaire, à

l'exclusion des productions directement étatiques, c'est-à-dire, pour cette période initiale qui nous intéresse, *les actualités cinématographiques*.

1. Remarques sur les rapports entre les arts africains et les villes

Faisons quelques remarques préliminaires sur les rapports entre l'art, l'Afrique, et les villes, si rapides que ces remarques puissent être.

La première est que les "grands arts africains" sont dans l'ensemble des *arts de la brousse*:¹ les arts de la terre, du bois, du corps - donc de la danse, de la musique ... -, de la parole, et en particulier le grand art des chants, des récits, cosmogoniques, historiques, fictionnels, etc. ... ; ces arts, c'est au village, dans la forêt, dans les architectures de terre, sur l'eau, autour du feu ou ailleurs, qu'ils s'inventent, se cultivent, et continuent de se cultiver.

Qu'en est-il de leurs rapports à la ville, à ce lieu de l'histoire contemporaine, souvent instauré par le colonisateur? Il n'est certes pas question de les voir disparaître purement et simplement, mais il faut constater qu'ils changent de place, et donc de sens ou de qualité. Prenons les arts du bois, le masque ou la statue, dont il est inutile de rappeler longuement les valeurs symboliques ou rituelles. Lorsque ces valeurs sont *conservées* - ou plutôt *vécues* - comme telles, la différence entre la ville et le village n'est pas marquée, il n'y a pas de véritable passage à la ville. Mais lorsque ce passage est "opéré", les *valeurs symboliques ou rituelles* sont remplacées - ou perdues - par des *valeurs esthétiques*, éventuellement muséographiques ou commerciales: la statue et le masque sont exposés ou vendus, un artisanat de reproduction se met en place.

Pour d'autres modes d'expression - s'il est permis d'utiliser ces termes à propos des "arts traditionnels"² -, voire pour la statuaire elle-même, un autre

1 Si la *brousse* est une notion de biogéographie précise - et en ce sens elle ne recouvre pas l'ensemble des paysages africains - nous ne nous en servons ici que dans sa conception familière, *comme ce qui, en Afrique, s'oppose à la ville*.

2 La notion d'*expression* s'applique certainement d'une manière plus adéquate aux arts modernes, dans la mesure où elle sous-entend l'individu ou la personne, la création individuelle, et où les arts traditionnels sont davantage des émanations d'un groupe ou d'un esprit collectif. Mais il faut être prudent et ne pas "geler" ces oppositions: les objets les plus fortement stylisés peuvent porter l'empreinte d'un sculpteur particulier.

avenir est discernable dans les villes, que l'on pourrait désigner par les termes de *métiss age* ou de *métamorphose*: au contact de la ville et des valeurs culturelles occidentales qu'elle implique nécessairement, le chant épique, la danse d'initiation, la berceuse, la saynète parodique, vont devenir ballet national, théâtre moderne, musique de club, etc. ... A ce niveau des rencontres créatrices se font, le livre se développe, le disque, parfois le film, aujourd'hui la télévision, souvent nourrie, comme auparavant la radio, d'expressions anciennes.³

Voici pour le passage de l'ancien ou nouveau, des arts d'un monde de villes absentes - ou oubliées⁴ - à un monde réglé par l'existence des villes actuelles. Mais ces villes ont leurs propres arts, dont il faut dire un mot à présent.

Nous sommes tentés d'affirmer d'emblée que le premier des *arts de la ville*, avant même celui de l'aménagement urbain, qui n'est souvent qu'une excroissance de l'art d'aménager le village - ne dit-on pas que les villes les plus prestigieuses, Paris, New-York ..., sont des villages regroupés? -, c'est la *politique* qui signifie l'art d'organiser la ville, cette "polis", qui désignait chez les Grecs à la fois l'Etat et les affaires publiques. Cet art a besoin de ses "outils", c'est-à-dire de ses *lieux*, de ses rues, de ses maisons, de ses places, de ses jardins, mais aussi, et en même temps, de ses *signes*, de son décor; et voici effectivement une statuaire, une architecture, une musique, une peinture, un théâtre, etc., qui ne se comprennent plus que parce qu'ils se développent dans et avec les villes.

Puis enfin cet art dans lequel on a voulu voir la synthèse de tous les autres, qui ne s'est d'abord développé que parce qu'il y avait déjà de grands cafés, des théâtres, des parcs d'attractions, le cinéma. On relève, par la suite, la puissance du cinéma à travers les campagnes soviétiques, chinoises ou indiennes, mais partout la production cinématographique se façonne d'abord

3 L'on aurait tort de penser, a priori, que les télévisions africaines ne répètent, avec plus ou moins de talents, que les "discours" des télévisions occidentales. Même les publicités télévisuelles africaines "fonctionnent" sur un humour et un rythme souvent originaux, c'est-à-dire enracinés dans la culture de telle ou telle région. Par ailleurs la télévision et la radio prennent directement en charge telles ou telles expressions des cultures orales.

4 L'Afrique n'a pas attendu les colonisateurs pour construire des villes: il y a des Afriques d'empires et de grandes cités, avec des murailles, de grandes architectures de pierre, des écritures, etc., contemporaines de nos grandes cités médiévales, voire antiques. Mais ces grandes civilisations étaient pratiquement toutes "effacées" à l'arrivée des colonisateurs.

dans les villes, avec tous les moyens, esthétiques et économiques, que seules les villes peuvent procurer.⁵

2. La situation privilégiée de Dakar

Nous voici donc en mesure de revenir à la question de départ: le rapport entre Dakar et le développement du cinéma sénégalais, Dakar que l'on considère d'ailleurs comme la première ville subsaharienne à avoir eu des projections cinématographiques dès les débuts du "cinématographe", des projections sinon des salles, qui se développèrent à la fin des années vingt.⁶

Ajoutons encore deux précisions concernant Dakar et concernant le cinéma, et pour ceci citons le cinéaste-historien Paulin Soumanou Vieyra, qui nous permet ainsi un grand raccourci:

Le Sénégal était l'une des huit colonies qui constituaient l'Afrique Occidentale Française, avec la Mauritanie, la Côte d'Ivoire, le Niger, la Haute-Volta, le Dahomey, le Togo et le Soudan. La capitale se trouvait à Dakar au Sénégal, ce qui donnait à ce pays une prédominance certaine sur les autres. Dakar, capitale fédérale abritant les organismes fédéraux, se trouvait être le centre de toutes les décisions qui concernaient l'AOF. Le cinéma s'est donc fixé à Dakar pour l'essentiel de ses activités, qu'elles soient de distribution-exploitation ou de production.⁷

A la fin des années vingt les grands circuits de la distribution subsaharienne étaient donc installés à Dakar, et soixante-dix salles couvraient le pays

5 On n'imagine pas des studios, des bureaux de producteurs ou des banques installés en pleine nature. S'il arrive que le cinéma se développe en dehors d'une ville connue, c'est à condition de créer sa propre ville, comme ce fut le cas avec Hollywood. Cette conjoncture, avec en particulier d'une part l'informatique et de l'autre l'allégement des outils de production, peut changer. Rien n'empêche d'imaginer qu'un pays comme le Rwanda, actuellement pratiquement entièrement dépourvu de cinéma et doté d'une très modeste capitale, puisse produire un jour des films importants.

6 "[...] Ce sera précisément au Sénégal qu'en 1900, et pour la première fois, un film sera projeté en Afrique au Sud du Sahara." Paul Vieyra, *Le Cinéma au Sénégal*, Bruxelles: OCIC/L'Harmattan 1983, p. 18.
Il semble par ailleurs que la première salle, spécifiquement réservée aux projections cinématographiques, fut installée par les Frères Pathé au Caire, en 1904.

7 Op. cit., p. 18.

au moment des indépendances, un chiffre particulièrement important.⁸ Dans un tel contexte, il semble donc évident qu'un cinéma national naisse nécessairement: en 1960, le Sénégalais, né, ou grandi, fortement scolarisé ou non, à Dakar, est prêt à devenir cinéaste, puisqu'il a acquis *une grande habitude du cinéma et un fort sens politique*.

Si cette habitude s'explique aisément par l'installation des salles, à Dakar et dans les autres villes du Sénégal, avec d'ailleurs un passé politique et culturel parfois plus anciens, il faut insister sur ce sens politique, en effet indis-sociable de la naissance et du développement du cinéma sénégalais, puis, en grande partie par lui, des autres cinémas africains.

Pour cerner ce lien, revenons encore à la personnalité de Paulin Vieyra, non cette fois à l'écrivain-témoin, mais à l'"acteur", puisqu'il fut, historiquement, l'un des tout premiers cinéastes d'Afrique Noire, leur "doyen", selon le titre qu'on lui décernait affectueusement à l'unanimité. On trouvera ailleurs les détails: de la vie de ce cinéaste, dahoméen d'origine, devenu sénégalais après l'indépendance, par choix, à un moment où l'idée de nationalité commençait à s'imposer et où elle était véritablement une nouveauté à construire.⁹

Vieyra, lorsqu'il était étudiant à Paris, lorsqu'il y réalisa, en 1955, avec d'autres pionniers, *Afrique-sur-Seine*, qui devait apparaître comme le premier film de fiction africain du sud du Sahara, n'était, pourrait-on dire, qu'*africain*, voire *panafricain*, puisque ce qualificatif était depuis longtemps dans la tête des intellectuels, et qu'en face du colonisateur c'était déjà comme une arme, plus sûre que la *négritude*, notion d'utilité plus culturelle que politique.¹⁰

Avec la création de la Fédération du Mali (fin 1958), puis surtout de l'Etat du Sénégal (septembre 1960), ce "simple Africain" se choisit donc réellement

8 Voici quelques chiffres indicatifs du nombre de salles dans d'autres Etats, à la même époque: 32 pour le Cameroun, 13 pour le Congo, 56 pour la Côte d'Ivoire, 3 pour le Bénin, 28 pour la Guinée, 10 pour le Burkina Faso, 18 pour le Mali, 10 pour le Niger.

In: Paulin Vieyra: *Le Cinéma africain des origines à 1973*, Paris: Présence Africaine 1975.

Ces chiffres sont révélateurs: proportionnellement, par rapport à la population, le Sénégal est l'Etat sub-saharien francophone qui a le plus grand nombre de cinémas.

9 Cf. notre présentation in: Paulin Vieyra: *Réflexions d'un cinéaste africain*, Bruxelles: OCIC 1990, pp. 9 - 42.

10 Nous n'insistons pas ici sur la notion de *panafricanisme*, si fondamentale pour comprendre en grande partie les idéologies des indépendances.

Cf. la récente livraison de *Regards Africains*, N° 14/15, Genève, été 1990, qui comprend un passionnant dossier intitulé "Le panafricanisme entre hier et demain".

une Nation, et entreprit, puisqu'il avait appris un métier magnifiquement fait pour cela, de contribuer à sa construction. Ainsi, après *Afrique-sur-Seine*, après cette série de portraits d'Africains de Paris, le second film, commencé cette fois en terre africaine, avant l'indépendance mais *dans le mouvement de l'indépendance*, et achevé quelques années plus tard, est intitulé d'une manière significative *Un homme, un idéal, une vie* (ou *Mol*, 1957/66), et c'est l'histoire d'un pêcheur, c'est-à-dire d'un constructeur du Sénégal, la pêche étant un élément essentiel de l'économie sénégalaise.

Ajoutons encore qu'entre la finition de ce film et la proclamation de l'indépendance du Sénégal, l'oeuvre documentaire du même cinéaste est une véritable anthologie d'images de l'indépendance, du Sénégal et d'ailleurs. De fait, en même temps que se font ces films, des fonctions et des structures sont mises en place, en relation directe avec l'histoire: le Service Cinéma de la Fédération, puis le Service Cinéma du Sénégal, puis les Actualités Sénégalaises, dont Paulin Vieyra fut tour à tour le principal responsable.

3. Les premiers films sénégalais

L'on peut à présent évoquer ce qui va naître de ces structures, plus précisément ce que, dans la première décennie de l'indépendance, les cinéastes sénégalais, inspirés par cette situation initiale, vont produire, grâce à ces structures.

On peut traiter d'une manière à peu près exhaustive la production sénégalaise de la première décennie de l'indépendance (1960/1970). Voici, dans leur nudité, les films généralement répertoriés: *Une Nation est née*, *Grand Magal à Touba* (1961), *Songhays*, *Lamb*, *Borom Sarret*, *N'Dakarou*, *Sarzan* (1963), *Sindiely*, *Niaye* (1964), *N'Diongane*, *Et la neige n'était plus*, *L'Afrique Noire en piste* (1965), *Délou Thyossane*, *La Noire de ...* (1966), *Contrast City*, *Réalité*, *Le Mandat* (1968), *Lutte Casamançaise*, *Simb*, *La Malle de Maka-Kouli*, *Pour ceux qui savent*, *Diankha-bi* (1969), *Diegue-bi*, *Badou Boy*, *Les Ballets de la forêt sacrée*, *La Journée de Djibril N'Diaye*, *Guéréo*, *Village de Djibril N'Diaye* et *Séjour à N'Dakarou* (1970).¹¹ Il ne s'agit pas de décrire chacun de ces films, mais d'en retenir les idées ou les

11 On trouvera un descriptif et un générique succinct, ainsi que des entretiens avec les principaux cinéastes, in *Cinéastes d'Afrique Noire*, numéro spécial de la revue *Cinémaction*, n° 3, Paris 1978.

formes d'ensemble, car celles-ci apparaissent rétroactivement comme de véritables modèles.

Ces films sont aisément classables, et d'abord en deux grandes catégories, les films sur Dakar et sur la Nation d'un côté, et les autres. La première catégorie nous paraît elle-même composée de deux sous-catégories: *la ville comme gouffre et lieu de perte* (a) et, au contraire, *la ville idéale, la ville comme valeur à trouver ou à retrouver* (b), étant entendu qu'il ne peut s'agir de coupures nettes et que certains films sont très ambigus. Voici cette première catégorie:

- a) *Borom Sarret, D'Dakarou, Et la neige n'était plus, Le Mandat, Pour ceux qui savent, Diankha-bi, Diegue-bi, Badou Boy*
- b) *Contrast City, La Noire de ..., Séjour à N'Dakarou*

Dakar est ainsi incontestablement le lieu privilégié du drame sénégalais - voire africain, car l'empreinte nationaliste déclarée est rare¹² - contemporain.

Qu'en est-il des "autres films" sénégalais de cette même décennie? Voici la pêche (*Mol*), le pèlerinage (*Grand Magal à Touba*), l'histoire (*Une Nation est née, Songhays*), le conte (*Sarzan, Niaye, N'Diongane, La Malle de Maka-Kouli*), le documentaire sur le sport (*Lamb, L'Afrique Noire en piste, Lutte Casamançaise*), sur l'art (*Délou Thyossane*), la médecine (*Réalité*), la vie paysanne avec les deux longs métrages autour de *Djibril N'Diaye*, ou le folklore (*Sindiely, Simb, Ballets de la forêt sacrée*).

Cette catégorie évoque donc principalement des *aspects de la "vie traditionnelle"*, les films sont faits soit par les mêmes cinéastes, soit par des cinéastes qui quittèrent rapidement la profession, comme Blaise Senghor ou Yves Diagne.¹³ Ces oeuvres ne sont pas négligeables - aucun titre ne doit être négligé, lorsqu'une nation ne produit qu'une trentaine de films, dont seulement cinq longs métrages, en dix ans, et qu'en ce faisant elle est, pour l'époque, la nation africaine la plus productive -, mais elles ne sont que *secondairement significatives*. L'on sait en effet que le documentaire et le conte

12 Les films présentent une *forte identification nationale*, en particulier par la langue, le vêtement, les habitudes culinaires, les structures familiales, etc., plutôt qu'un *nationalisme* au sens idéologique. De ce point de vue les films nationalistes sont en effet rarissimes, si l'on excepte les productions des ministères chargés d'information ou de propagande, ou un Etat comme celui de la Guinée de Sékou Touré.

13 Blaise Senghor, après *Le Grand Magal à Touba*, est devenu directeur de production du film d'Yves Ciampi *Liberté 1*, puis délégué permanent à l'UNESCO; il décéda en 1976 à l'âge de 44 ans. Yves Diagne fut le premier responsable du Bureau du Cinéma du Ministère sénégalais de la Culture, puis l'un des responsables du Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique.

filmé qui regroupent l'ensemble de ces films sont les parents pauvres du cinéma africain, partout plus ou moins présents, mais sans jamais prendre une réelle importance, au contraire des autres "genres".¹⁴

4. Des films-modèles

C'est ici qu'il convient de souligner, en revenant à la première catégorie, combien ces "films-de-Dakar" constituent en effet des modèles pour tout le cinéma africain à venir, au Sénégal et dans les autres pays, sur le plan thématique, selon les deux grands thèmes relevés, et sur le plan esthétique, selon en particulier deux grandes "figures", *la ville-parcours* et, plus rarement, *la ville-éclatement*.

En observant en effet ces films sous l'angle de la composition, c'est-à-dire des articulations complexes entre le récit, la dramatisation des situations et leurs localisations, on s'accordera aisément à reconnaître le modèle puissamment instauré par *Borom Sarret*, véritable parcours initiatique des diverses formes de la décomposition ou de l'injustice sociale dont l'Africain est le victime dans les modernes métropoles, et parcours au sens topographique précis, rue après rue, quartier après quartier, lieu après lieu, le marché, l'hôpital, le cimetière, etc., et le modèle, plus tardif, instauré par *Contrast City*, parcours suivant une logique plus imaginaire, film-images en même temps qu'hommage à une ville, lieu de rencontres des désirs et des illusions. Cette seconde figure, moins évidente que la première, moins didactique, sera toujours assez rare, mais aura périodiquement des représentants, et donnera même lieu à un regroupement de cinéastes autour d'une volonté esthétique précise, à la fin de la décennie suivante, *L'Oeil Vert*.¹⁵

14 On comprend aisément pourquoi le cinéaste africain préfère la fiction, et avant tout la fiction contemporaine, au documentaire, et surtout au documentaire à caractère ethnographique. Ceci s'explique par le fait que *le cinéaste africain se situe comme l'un des principaux responsables de l'Afrique-en-devenir*. Ajoutons cependant que les télévisions africaines prennent, en bonne partie, le relai du documentaire.

15 Quelques jeunes cinéastes africains se réunirent au Festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou en février 1981 pour fonder le collectif *L'Oeil Vert*, plus ou moins en réaction contre la FEPACI, à ce moment en perte de vitesse. Ce collectif n'est sans doute pas parvenu à régler les grandes questions concernant la production et la distribution, mais il a su, d'une part, les reposer d'une manière

5. La "politicité" des cinéastes

On peut à présent reprendre plus fondamentalement la question du rapport à la politique. Il est évident que, par Dakar, ville d'initiation et d'initiatives politiques importantes, la rencontre du cinéma et de la politique ne pouvait que se maintenir et s'affirmer, au point qu'il est nécessaire d'affirmer que le cinéma sénégalais a d'abord été le plus important - et l'est encore à maints égards - parmi les cinémas d'Afrique Noire à cause, justement, de la "politicité" des cinéastes.

N'insistons pas sur le point de départ, le fait que Paulin Vieyra et la plupart des autres cinéastes à sa suite (les grandes exceptions sont Sembène Ousmane et Djibril Diop-Mambéty) commencèrent une carrière de cinéaste en même temps qu'une carrière de fonctionnaire, mais soulignons que c'est au Sénégal que nous allons trouver *la première association de cinéastes* (puis de critiques de cinéma), et que la fonction de cette association va être primordiale, puisqu'elle est le lien direct des cinéastes avec le pouvoir, le gouvernement.

C'est Paulin Vieyra lui-même qui nous précisa ainsi l'existence de cette association:

Elle est née en 66/67, juste après le Festival Mondial des Arts Nègres [...]. Il ne faut pas oublier qu'au Sénégal, contrairement à beaucoup de pays africains, la Nation a existé avant l'Etat. Cette association a été faite par nous les "anciens" [...]. Nous nous sommes dits, avant que tout le monde ne soit d'accord pour qu'il y ait une association, qu'il faut simplement un noyau de gens qui organisent, qui mettent en place des structures d'accueil, des statuts qui existent bel et bien, et qu'ensuite d'autres adhéreront. Cela ne s'est tout de même pas fait ainsi, parce que les jeunes étaient un peu manipulés par des forces néocoloniales, ils disaient que les anciens voulaient tout s'approprier, qu'il y avait Sembène, moi, Samb et d'autres. On avait une teinture très à gauche! [...] Voici donc deux associations de cinéastes au Sénégal, mais au bout d'une année et demie, vers 1970, il y eut une réunion générale, les deux associations ont fusionné, on a conservé le sigle de l'association des anciens, CINESEAS, l'association des Cinéastes Sénégalais Associés.¹⁶

vigoureuse, et, de l'autre, poser des questions concernant l'esthétique, rarement débattues ailleurs.

16 In: *Peuples Noirs/Peuples Africains*, n° 37, Paris, janvier/février 1984, p. 19.

On devine que cela n'alla pas sans heurts, et qu'il en va toujours ainsi: ce sont de "grandes bagarres" qui produisent les éléments de la politique cinématographique nationale, qui aboutissent à telle structure plus ou moins viable, telle aide, telle manifestation, etc. L'effet le plus important, structurellement et politiquement, dépassera l'Etat sénégalais et aboutira à la création de la *Fédération Panafricaine des Cinéastes*, dont le Premier Congrès, c'est-à-dire la fondation, se tint à Tunis en octobre 1970, et dont les premiers responsables furent des cinéastes sénégalais et des cinéastes tunisiens.

Selon les statuts, le Secrétariat Général de la FEPACI revint en effet au Sénégal, et la Présidence à la Tunisie. Ces dispositions réglementèrent le fonctionnement de la FEPACI jusqu'au Troisième Congrès, à Ouagadougou, en février 1985. C'est à partir de cette manifestation que le Sénégal perdit son rôle de promoteur - en même temps que Dakar perdit le siège de la Fédération à l'avantage de Ouagadougou -, ce qui peut s'expliquer par une sorte d'épuisement sui generis: le travail impulsé par les cinéastes sénégalais, en particulier Babacar Samb et Paulin Vieyra, puis Johnson Traoré, aboutit à la constitution et au raffermissement de la FEPACI, avant l'apparition d'éléments de dégénérescence, qui conduisirent les cinéastes fédérés à changer en même temps les structures, l'organisation et les responsables.¹⁷

Une constatation finale

En ceci *l'histoire du cinéma africain* ne se démarque pas de *l'histoire des grandes structures politiques africaines* et reste bien, quant à elle, *une histoire "politique"*. De ce point de vue on pourrait tracer un parallèle suggestif entre, justement, d'une part le Sénégal et Dakar, la courbe économique et sociale de ce pays et de cette ville, et d'autre part la courbe du cinéma sénégalais, moins productif dans les années quatre-vingt qu'au cours des deux décennies qui virent sa naissance et son exemplaire développement.

Ce n'est pas le lieu de raconter l'histoire de cette double dégradation. Retenons que *le modèle à la fois esthétique et stratégique impulsé par Dakar*, contemporain du "travail" des indépendances qui s'y fit, va dominer partout

17 L'histoire de la FEPACI est particulièrement complexe, Paulin Soumanou Vieyra nous aidait à la suivre dans les entretiens publiés dans la revue citée (note 16), N° 37, 38 et 43. En mai 1990 parut le N° 1 de *FEPACI-Infos* à Ouagadougou, il contient un rapide historique de la fédération et un état des lieux.

où, surtout à partir des années soixante-dix, le cinéma africain se développe, en Côte d'Ivoire, au Cameroun, au Niger, et aujourd'hui plus spectaculairement au Burkina Faso et au Mali, pour nous limiter aux pays francophones.¹⁸ Il n'est donc pas étonnant que partout les cinéastes africains prennent les pouvoirs en place à partie, eux qui, dans l'ensemble, ne sont d'aucun parti, sinon de celui de la critique et des accusations légitimes, c'est-à-dire de la démocratie.

18 L'exemple de Burkina Faso est comme la preuve de l'exemple sénégalais, en ce sens que l'un et l'autre se comprennent d'abord par le politique: c'est le rôle particulièrement éloquent de Dakar dans les années cinquante et soixante qui explique - et produit - l'enthousiasme des cinéastes sénégalais, c'est la force particulièrement mobilisatrice de la personnalité de Thomas Sankara, et dès avant sa fonction de Président, qui explique en grande partie le développement du cinéma burkinabé.